

6. Уманьский А. «Иванов», драма А. П. Чехова // Волж. вестн. 1890. № 36.
7. Х. «Три сестры» // Там же. 1902. № 57.
8. Чехов А. П. Письма // Полн собр. соч. и писем : в 30 т. М., 1974–1983. Т. 1.
9. Чехов А. П. Три сестры // Там же. Т. 13.
10. Чуковский К. И. О Чехове: Человек и мастер. 4-е изд. М., 2008.

**К. М. Комаров**

*г. Екатеринбург*

### **Владимир Маяковский: тип творческой личности**

В свете масштабной переоценки личности и творчества Маяковского, происходящей в современном маяковедении, отказа от советских и постсоветских стереотипов и штампов и стремления к максимальной объективности в оценке жизни и творчества поэта, значение исследования его творческой личности трудно переоценить. Подлинная объективность в случае с Маяковским не может быть достигнута без учета специфики субъективности поэта, анализ которой подразумевает исследование динамичной взаимосвязи между интегральными параметрами психики, мышления, поведения Маяковского и их проявлением в его творчестве. Внимание к этой проблемной сфере связано также и с заметной актуализацией категории творческой личности в современной гуманитаристике в целом и с особой ее значимостью для изучения лирической поэзии. Проблема творческой личности Маяковского чрезвычайно широка, но без ее направленного и вдумчивого исследования многие неявные, но концептуальные особенности поэзии Маяковского останутся незамеченными.

Личность Маяковского — феномен сложнейший и загадочный. Факт непосредственного проявления свойств психики и мышления Маяковского в его творчестве достаточно очевиден, но сущность этих переходов чрезвычайно сложна. И это противоречие — одна из множества тех антиномий, которые формируют таким парадоксальным образом творческую личность поэта. Сложность психотипа Маяковского заключается, на наш взгляд, и в сочетании в его психике шизоидных и полифонических

элементов, соответствующих (по типологии В. Руднева) модернистскому и авангардному типам художника [4, с. 354–356]. Несмотря на то, что сам Руднев однозначно определяет Маяковского как авангардиста, нам представляется, что модернистские по существу своему интенции имели в личности Маяковского принципиальное значение.

Именно с модернистской философией, сформировавшейся в первую очередь под влиянием идей Ф. Ницше, связана резкая актуализация категорий творческой личности и творческого поведения на рубеже XIX–XX вв., когда предельно обостряется внимание к личности художника (и лирического поэта, в частности) во всем многообразии ее проявлений. Отсюда феномен театрализации и карнавализации, ярко проявившийся в жизни и творчестве крупнейших поэтов этого времени. В раннем творчестве Маяковского карнавализация интересно и, на наш взгляд, справедливо проинтерпретирована Е. Эткиндоном как утверждение косвенного высказывания, что, однако, вступает в противоречие с установкой Маяковского на прямое высказывание, являя нам еще одну грань противоречивости его творческой личности. Психологическую подоплеку карнавальности и «масочности» в ранней поэзии Маяковского можно определить словами Ф. Ницше как «нежелание быть распятым».

Значимость категории творческой личности обусловлена в случае с Маяковским и эстетикой футуризма, и обусловленность эта также носит парадоксальный характер: «Прямолинейный формализм литературного символа веры русских футуристов неизбежно влек их поэзию к анти-тезе формализма — к “непрожеванному крику” души, к беззастенчивой искренности», — писал Р. Якобсон [6, с. 30].

Принципиальна мысль о соответствии между целостностью творческой личности Маяковского и целостностью его творчества. Соответствие это качественное и основывается на сложной системе противоречий, парадоксов, оксюморонов. Система контрастов в поэзии Маяковского проистекает из «мозаичности» и полифоничности его психики и мышления, которые (по Рудневу) свойственны авангардистскому типу художника. Наглядный пример контрастности в творчестве Маяковского дает Е. Эткинд в анализе поэмы «Облако в штанах» с позиций разработанной им методологии «психопэтики» [5, с. 511–564]. Эткинд отмечает, что практически все действие поэмы происходит во «внутреннем пространстве», в чем проявилось революционное новаторство Маяковского. Исследуя специфику выражения в поэме «внутреннего человека» во «внешней речи», Эткинд выделяет такие контрасты лирического героя, как тело и дух, крик и шепот, отрицание книжной культуры и богатейшая

интертекстуальность, отвлеченное внутреннее пространство — и предельно материальная метафорическая речь, уже отмеченный принцип косвенности и предельно прямая форма речи, трагедия и шутка и т. д. Такой же веер противоречий, зачастую усложненных экстралитературными факторами и предельной глубиной саморефлексии, может быть выявлен и в других произведениях Маяковского, в частности в поэме «Про это».

Отмеченная целостность личности Маяковского связана и с тем, что ключевые для него интенции начали формироваться очень рано — уже в детские годы. Еще в детстве Маяковский, по меткому выражению Н. Крыщука, становится «маленьким взрослым». Удивительная особенность творческой личности Маяковского в том, что «он сразу начал с мнений и поступков окончательных, как будто все было решено еще вчера» [2, с. 206–207]. При этом в творчестве Маяковского обнаруживаются инфантильно-подростковые элементы, связанные с глубинной спецификой его психики, а не с социопатическими комплексами, как говорит об этом Ю. Карабчиевский [1]. Так, подростковым характером отличается эгоцентризм Маяковского. Гипертрофия своего «я» у Маяковского имеет «подростковую» специфику и сочетается с обидой на равнодушие и непонимание, что порождало в его жизни и творчестве то агрессию, то сентиментальность, а в целом — абсолютную степень «чистого» одиночества.

Образ внешней цельности, окончательно выкристаллизовавшийся у Маяковского после революции, когда нашло свое полное выражение парадоксальное соединение в Маяковском гипертрофированного чувства «я» с родовым мышлением, скрывал напряженнейшую внутреннюю драму. Г. Поляков — автор характерологического очерка личности Маяковского — исходит из тезиса о целокупности его личности и творчества: «Личность Маяковского реальная и непосредственная во всех ее проявлениях, начиная от мелочей быта и кончая творчеством <...> Маяковский-поэт и Маяковский-человек сливаются в одно неразрывное целое» [3, с. 442]. В первую очередь, эта цельность являет себя в соотношении «внешнее — внутреннее». Внешность Маяковского находилась в соответствии с внутренним содержанием его личности. Для внешнего облика Маяковского интегральными являются такие параметры, как грандиозность, гигантизм, размашистость, резкость, суровость, сила, уверенность (при всей внутренней неопределенности), напряженность, «выпячивание» на первый план основного ядра личности, однако наблюдается ряд интересных противоречий, в которые у нас нет возможности углубиться.

Параллели между внешностью Маяковского и его поэтикой, между его физическим и творческим существованием прослеживаются отчетливо (грандиозность во внешности — гиперболизм в поэзии и т. д.), поэтому Маяковский воспринимался современниками как явление сверхпоэтическое. Здесь, в частности, стоит отметить и тесную взаимосвязь знаменитого голоса Маяковского с его стиховой техникой.

Вслед за Поляковым мы выделяем три конститутивные черты психики Маяковского, из которых проистекают наиболее значимые свойства его характера.

1. Неуравновешенность проявлений эмоционально-аффективной сферы и недостаточность их сознательно-волевой задержки. Здесь речь идет о бурном темпераменте Маяковского, глубине и интенсивности его переживаний, недостаточности волевого контроля над ними. Это свойство психики поэта определило, в частности, такие качества его характера, как нетерпеливость, азартность, напористость, сильно выраженное половое влечение, впечатлительность, широта эмоционального диапазона, неспособность к систематическому мышлению, фрагментарное восприятие реальности.

2. Перераздражимость эмоционально-аффективной сферы, неустойчивость настроений, из которой вытекают гиперчувствительность Маяковского к внешнему воздействию, неустойчивость его настроений, склонность к впадению в эмоциональные крайности, гипертрофированная мнительность, ранимость, чувствительность к фальши и лицемерию. При этом, при всей бурности внутренних переживаний, внешне Маяковский мог быть абсолютно спокоен.

3. Обрывистость, разорванность психических процессов. «Толчкообразность» психических процессов Маяковского определила его общую напряженность, нервность, вспыльчивость, несдержанность, мешающие ему входить в тесный контакт с людьми, что особенно болезненно проявилось в отношениях поэта с женщинами. Интеллектуальная деятельность Маяковского также отличалась резкостью и отрывочностью, что проявлялось в лаконизме его речи, писем, в «телеграфном» стиле (которым написана, к примеру, автобиография «Я сам», что очень показательно), в непосредственности и мобильности творческой реакции, в сложности со связностью изложения мыслей.

Эти три свойства психики Маяковского выглядят как «ядро» его личности, определившее наиболее типичные свойства его характера: гиперболизм; импульсивность; богатство воображения; щедрость; аккуратность; брезгливость; ненависть ко всему, что связано с болезнью

и смертью; крайнюю обидчивость; подозрительность; легкость образования условных связей; остроумие; требовательность к близким (не бытового, но бытийного плана); бескомпромиссность; нежность; сентиментальность; поляризованность отношения к друзьям и врагам; удивительную работоспособность (при всей хаотичности жизни); азартность (причем азарт для Маяковского был не в выгоде, а в удаче, в самой динамике и энергетике игры). Особого внимания заслуживают такие качества характера, мышления и поведения Маяковского, как субъективность (частным проявлением которой стала поверхностность, скоропалительность суждений Маяковского о людях), элементарность и конкретность (которые входят в некое противоречие с отмеченной интенсивностью и глубиной переживаний и эмоций Маяковского), направленность, стремление к немедленному практическому действию, несколько подавляющее рационально-философское начало. Отметим также и «социабельность» Маяковского, осложненную неспособностью входить в тесный контакт с людьми, и специфическую «бесстыжесть» его бытового поведения и своеобразный утилитаризм.

Многообразие и противоречивость, разнонаправленность ведущих интенций личности Маяковского вполне объясняют характерную для его творчества поэтику безумия, ставшую закономерным проявлением трагедийных потенций, заложенных в его личности и столь рельефно явленных в его творчестве. В этом свете и трагическая смерть поэта может быть осмыслена в категориях раннего экзистенциализма, как «истинная неудача», предопределенная всем его творчеством. Да и в целом личность Маяковского вполне может быть подвергнута анализу с экзистенциалистских позиций, в частности, к ней применима методология экзистенциального психоанализа.

Целостная и многогранная интерпретация личности и творчества Маяковского с точки зрения экзистенциального психоанализа, полное всего осуществленного в работах Ж. П. Сартра о Бодлере, Флобере и др., представляется нам одним из наиболее перспективных путей дальнейшего развития данной проблематики.

---

1. *Карабчиевский Ю.* Воскресение Маяковского. М., 1990.

2. *Крыжук Н.* Искусство как поведение. Книга о поэтах. Л., 1989.

3. *Поляков Г. И.* Характерологический очерк. 1930-е гг. // «В том, что умираю, не вините никого»?.. Следственное дело В. В. Маяковского: Документы. Воспоминания современников. М., 2000. С. 442–455.

4. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М., 1997.  
5/ Эткинд Е. Г. Там, внутри // Эткинд Е. Г. Психопозитика. СПб., 2005. С. 511–568.  
6. Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов // Собр. соч. : в 7 т. М., 1975. Т. 7. С. 8–34.

**С. А. Комаров**

*г. Тюмень*

### **Языковые стратегии русской драмы (введение в экографию)**

Стратегия логосообразности в русской драме опиралась на христианскую аксиоматику русского романтизма и классического реализма. Данная конвенция нескольких поколений драматургов с читателем/зрителем (поколение А. Грибоедова — А. Пушкина, поколение Н. Гоголя — М. Лермонтова, поколение А. Островского — Л. Толстого) достаточно продуктивно работала на протяжении десятилетий, но в 1880-е гг. обнаружила свое кризисное состояние.

С 1890-х гг. в русской драме работает новая языковая стратегия восхождения к символу. В ее реализацию были вовлечены поколение В. Соловьева — А. Чехова, поколение А. Белого — А. Блока, поколение В. Маяковского — Е. Шварца. В отличие от стратегии логосообразности при моделировании мира и человека в рамках стратегии восхождения к символу исчезают всеобщие авторитетная аксиоматика (христианская) и художник каждый раз заново конструирует свой индивидуальный миф, подключая к нему за счет специфики символической образности различно ориентированные сознания читателей/зрителей, сохраняя по модели предшествующей стратегии сакральную и религиозно-ритуальную природу направленности действия. Однако читатель/зритель оказывается культурно не готов считывать новые и сменяемые культурные коды, не готов к восхождению как обязательному изначальному условию соучастия. С этим связаны обытовляющие версии прочтения пьес А. Чехова, конъюнктурно обуживающие замысел А. Белого деформации